

The art of acting ghosts in Kabuki: the genre of “Onryogoto” in the Genroku era

TSUTSUMI Kunihiko

The Edo period (1603-1867) was a time when ghost stories became popular. Particularly in the Genroku era (1688-1704), Kabuki actors played the role of ghosts in many acts, leading to the establishment of the genre of “Onryogoto.” Typically in “Onryogoto,” a woman turns into a ghost after being murdered or killing herself out of jealousy or other miserable experience (e.g., being a prostitute) and seeks revenge on her ex-lover. It was male actors called “Onnagata” who played the role of those female ghosts, their art of acting having been characterized by the elements of acrobatics and dance. Those female ghosts played by male actors had a certain influence on the gender balance in Kabuki and established the stereotypical notion of “a woman who turns into a ghost.” In this article, we will focus on “Onryogoto” acts in the Genroku era, and reveal why female ghosts became a norm at that time.

演じられ怪異 —元禄歌舞伎と怨霊事—

堤 邦彦 TSUTSUMI Kunihiko

(一) はじめに「幽霊を創る技芸」

役者の身体表現に負うところの大きい歌舞伎が、人形を操る浄瑠璃と異なる作劇法を必要とした点はいまでもない。とくに、この世のものでない異世界を描く怪談芝居の演出に際しては、工夫を凝らした特殊な演技が試みられて、元禄(一六八八〜一七〇四)の歌舞伎小屋に新風をもたらすことになった。演劇としての歌舞伎の成立時期にあたるこの時代において、怪異の表現もまた、新たな趣向に充ちあふれていた。若女方の演じた「怨霊事」「嫉妬事」の発達は、その典型的な動向といえるだろう^{注1}。役者は、人間離れた身のこなしや所作を求められ、隈取りをほどこしたへ人ならざるもの^{注2}の恨みの表情に磨きをかけることで、観客の肝を冷やす霊異の姿を現世の舞台上に降臨させてみせた。

化け物をこしらえる技芸に精魂を傾けた名優・初世山中平九郎(一六四二〜一七二四)の噂話について、山東京伝の考証随筆『近世奇跡考』(文化元年・一八〇四刊)に興味深いエピソードがみえる。

劇壇の重鎮であった平九郎は、公家悪を得意として、元禄十四年(一七〇一)以降の江戸の役者評判記では「実悪」の部の巻頭に名を連ねている。のちには鬼

女役にも評判をとり、「平九郎隈」と呼ばれた般若の隈取りは、鬼女の面相作りの手本となった。長身で歯の抜けた風貌ゆえに、面を付けずとも、ひと睨みするだけで客席の子供が泣きわめいた。平九郎の隈取りは、まさしく最強無比の「鬼女」を創り出す技のきわみにほかならない。

『近世奇跡考』巻一の十三「山中平九郎鬼女話」は、名人が見物をうならせる鬼女役の極意を会得するに至った逸話を次のようにしるす。

伝へていふ。山中平九郎、一時我家の二階に上りて鏡にむかひ、狂言怨霊の顔をさまざまに工夫し、とやせんかくやすべきと、眼をよせ口をひらき、心に学ばせてしばらくおもひをこらし、自然とおのれもおそろしきばかりの仕方を工夫し、かくてこそよけれど、鏡を手にとりて、おほえず立上り、怨霊の身ぶりをする折しも、其妻は何の心もなく二階に上り、おもひかけず其ありさまを見て、「こはやのう」とさげびつ、のけさまにたふれて死入りぬ。

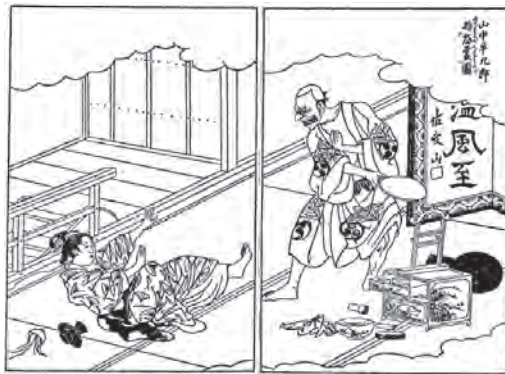


図1 『近世奇跡考』巻一の十三「山中平九郎扮「怨霊」図」

を絵のモデルにして描いた円山応挙の幽霊画を見て下女が気を失ったエピソード

自宅の二階で鏡を手に一心不乱に鬼の表情を修練する平九郎のありさまを前に、不用意に出くわした妻は、あまりの恐ろしさに気絶してしまう。これを見た平九郎は「我芸精身に入りて我妻すらかくのごとし、いはんや他の見物をや」とたいそう嬉こび、入念に演技に取り入れて舞台にあげた。「果して見物群衆せしとぞ」というのが、京伝の耳にした芸談のあらましである。当人すら戦慄をおぼえるほどの「鬼女」創造にまつわる巷説は、斎藤月岑の『百戲述略』^{注2}(明治十一年・一八七八)等にも筆録されており、人口に膾炙した話だったことが知られる。本物の死者

(天保十五年・一八四四『名家書画伝』第二編)にも通底する江戸の名人芸伝承である。

たしかに平九郎の鬼女は、市井の評判となるのに十分な迫真力をもっていた。宝永二年(一七〇五)正月、江戸森田座の『鬘金時出世後妻』は、古浄瑠璃の后諍物を歌舞伎に移した作品であるが、この時、平九郎は藤壺の役を演じて弘徽殿の姿絵を弁で突き破る凄まじい「後妻打ち」の果てに、嫉妬の鬼の体を踵わし、当代一の怨霊役者となった(図2)。



図2 『鬘金時出世後妻』

もともと、幽鬼のこしらえに精進を重ねたのは、ひとり山中平九郎だけではなかった。否、見えない世界の可視化にこだわる種々の工夫は、元禄歌舞伎全般の傾向といつてよい。

当節流行の、「怨霊事」を支えた若女方の芸風については、すでに黒木勘蔵、郡司正勝、服部幸雄、高島由記らによる多方面からの研究の蓄積がそなわる^{注3}。

井上伸子によれば、元禄十年代の江戸では、上方より下った水木辰之助を筆頭に、生島大吉、上村吉三郎、早川初瀬らの若女方が怨霊事を得意として見物の人気を得ていた^{注4}。また京坂にあつては、

芳沢あやめ、嵐喜世三郎などの若女方により、恋の恨みと尽きぬ愠気を述べながら相手苦しめる生霊・死霊の所作(嫉妬事、愠気事)が当りを取って女方芸のひとつの定型を確立した。

さて、女方の名優による怨霊事の諸作において、いまひとつ特筆しておかなければならないのは「軽業事」の導入であろう。近松門左衛門作『傾城壬生大念仏』を例として、当時の若女方の芸風について言及した服部幸雄の次の指摘は、元禄歌舞伎に見出される怪談芝居と軽業芸の深い関係を端的に説明している^{注5}。怨霊となる「妾おみよ」の演出について服部はいう。

この狂言におけるおみよの演技術には、元禄歌舞伎に大流行を見せたひとつの趣向のなかで若女方の一系統が成立していたことを確認するために、格好の典型が見えている。

それは、愠気事(嫉妬事)、怨霊事、軽業事(からくり事)という三つの「事」を、それぞれ独立したのではなく、一連の演技の類型、同時に劇の仕組みの類型とする方法である。

古風な傾城の役の表現を究極の理想とした、この同時代に、やはり女方の演技術として、こうした方向が確立していたことは、注意しておいていいことであろう。

女の内面に渦巻く悪感情と恋の邪念の放出が、綱渡り、屏風渡り、宙返りといった、人間業とは思えない身体表現と合体することにより、怨霊を創り出す作劇技法のパッケージが出来上がる。

さらにまた、動物(蛇、猪、鶏)が憑依して狂う「変化物」の演出に際し、音曲を駆使した妖艶な舞踏を劇中に加え、女方役者の美しさを損ねない怪異の空間を用意することで怨霊事の技芸は完成度を高めていく。「浅間物」「道成寺物」の諸作はその典型であった。

一方、役者たちの演技を支えたもうひとつの要因として、狂言本の作者による元禄歌舞伎の文芸的な成長も考えておかなければならない。十七世紀末を代表する歌舞伎・浄瑠璃作者の近松門左衛門(一六五三～一七二五)は、大坂の儒者・穂積以貫に語った芸道論『難波土産』(元文三年・一七三三)において、登場人物の「情」を語ることをドラマの枢要と述べている。もちろん『難波土産』は、「人形芝居」の極意を語った近松晩年の言説ではあるが、一方で、青年期の歌舞伎狂言にも「情」表現の導入が随所に見てとれる。すなわち近松歌舞伎の怨霊事に、人としての苦しみを切々と訴える女幽霊の愁嘆場が描かれ、芝居の見せ場となっている点は、留意すべき特色とみてよい。かような女霊表象の登場は、怨霊事に文芸の香気を加味する結果をもたらしたのではないか。

以上の観点をふまえて本稿では、見物の目を驚かさからくり芸と、(妬む女)〈祟る女〉の心情表現の交絡に目を配りながら、「情」の重視に傾斜した元禄の怪談芝居の特質を検討する。あわせて、人間存在そのものに「怪異」を見出そうとした

十七・八世紀の文芸思潮に類比することで、日本怪談史に果たした歌舞伎の役割と位相を明らかにしてみたい。

(一) 若女方の軽業

若女方の演技と軽業の密なかかわりは、すでに近世初頭の歌舞伎黎明期にさかのぼる。すなわち十七世紀半ばの慶安・明暦(一六四八～五五)のころには、「蜘蛛舞」の流れをくむ軽業芸が女方の演技に取り入れられていた。蜘蛛舞とは、クモが糸を渡るさまに見立てた綱わたりの一種で、古代散楽の系統のアクロバティックな曲芸を特色とする。明暦の女方名優・伊藤小太夫の評に「縄わたるものにて、なわの上にて曲あふぎ」とあるのは、女方と軽業の結び付きをいうものである^{注6}。

また明暦二年(一六五六)の京都見物記『美夜古物語』の四条河原の景に「吉郎兵衛が女がた、れんとびくもまひ」とあり、鴨川のほとりで興行された女方の軽業のさま(連飛、蜘蛛舞)を点描しているのが分かる。

こうした軽業芸の伝統をふまえて、怨霊事に付きものの綱わたり、宙のり、逆立ちといった奇抜な芸風が確立していく。元禄歌舞伎を特徴付ける「怨霊事」の身体表現⁷に特化していえば、それらは、目に見えない霊異の世界を舞台上に可視化する手法という点において、散楽以来の古態の軽業芸と一線を画するといつてよいだろう。人が化け物を演ずる技芸の時代が、元禄の芝居小屋に華開いたのである。軽業のスリリングな要素は、生霊・死霊の表象に融合しながら新たな舞台空間を創造して(「怖いもの見たさ」の庶民娯楽の一端をなうことになった。その意味において、歌舞伎の怨霊事もまた、フィクションの妙味を命とした同時代の怪談文芸に相通じる性格をもつといつてよいだろう。いずれも娯楽としての怪異を描く表象にほかならない。

十七世紀後半にあつては、記録としての怪異とは別に、文芸性のまさる怪談読み物が都市の巷間にあふれていた。『宿直草』『諸国百物語』『伽婢子』などの奇談仮名草子の流行を見れば、この時代の怪談文芸がいかにかに持てはやされていたかが分かる。元禄歌舞伎の怨霊事もまた、このような動向と無縁ではなかったはずである。

恋の執着ゆえに人外のものに変じて怨嗟の言葉をつらねる。そのような女霊の演出に若女方の軽業が援用された例を、元禄十六年(一七〇三)七月、江戸市村座の『小栗鹿目石』に見てみたい。

本作は説経節の『小栗判官』を原拠に、鹿島の要石伝説を混交させたものである。小栗判官兼氏(生島新五郎)の妻・名月(生島大吉)は、夫と照手姫の仲を妬み、嫉妬深さを厭う小栗の手で斬殺される。執念深く付きまとうが、最後に遊行上人の祈りによって救済されて仏果を得る。

本作が『小栗判官』の世界を下敷きに成り立っていることは、人物設定の面からも明らかである。名月の前生を洛北・深泥池の大蛇としたのは、女の姿の水精が登場する説経節の発端部をふまえた結構とみてよからう。もともと原作の説経節では、小栗の笛の音を慕って現われる妖女はあくまでも池の主の自然神であつて、一人の女性として恋情や愛欲を訴えるような生々しい存在ではない。これに対して、愠気にさいなまれる名月の死霊が蛇の姿で怨みの言葉を投げかける次の場面は、本作独自の新趣向にほかならない。

『小栗鹿目石』第三において、若女方の名優・生島大吉の演ずる名月は、小栗をかくまう美濃国万屋の「長が後家」に憑依して心の内の口惜しさを訴える。この段の冒頭、小栗は後家の顔付きが、あやめた名月に似ることを不審しく思う^{注7}。

小栗驚き。よくよく顔を眺むれば、我が殺したる名月に似たれば、其儘逃げんとすれば、長は「其方はおれが顔を見て、不思議さうな心底や」其時小栗「なう奥様、お腹立ちもなされまするな。申ませう我が元の女房めが嫉妬の深きゆゑ殺しました。其女めによくお前が似ました」長「何嫉妬深きとは名月が事か」兼氏いよく「恐ろしく」どうしてお知りなされました「長は聞いて「我こそ誠の人間でなし御菩提池の大蛇なり。我名月と生を換へ、汝に契りてをこめたりしに、よくよく某を刃にかけた。え、口惜しやと思ふ所に、此主長が体に飛び入つて、時節を待つて居たりしに、其方に逢ふこそ嬉しけれ。いで思ひ知らせん」と。小栗も今は為ん方なく、懐中したる不動の経さらりと読みければ、いよく怨霊怒りをなし 此所水溜の上にて色々軽業あり 兼氏今は為ん方なく、跡をも見ずして逃げ給ふ。怨霊は腹を立て、何処迄と追つ駆け行く。

絵入狂言本の挿絵(図3)下段には、大吉扮する名月が、蛇身を意味する三ッ鱗模様の衣装をまとい、水桶の上に立つ姿が描かれている。本文の割注に「此所水溜の上に/色々軽業あり」とみえるところから、溢れるほどに水を張った不安定な水桶を小道具に使うアクロバティックな所作が見せ場になったことがうかがえる。

水桶の利用は、丸い形をした水回りの生活具(井戸、タライ等)を異世界への通路と考える民俗心意^{注8}との関連を想像させる。そういえば、鶴屋南北の『東海道四谷怪談』(文政八年・一八二五)にも、血に染まったお岩の着物を洗う盥から亡霊の手が出る趣向が見出される。仄暗い水底はあの世に通じる入口の心象風景を与えたのかもしれない。芸能史の水面上には、民間信仰との符牒が思いもよらない形で顔を出すことがある。後に述べる「水からくり」とともに、歌舞伎の民俗性を示唆する特徴とみておきたい。

話を『小栗鹿目石』に戻す。生島大吉の水桶乗りが評判になったことは、和泉屋五郎八版の絵入狂言本の表紙(図4)に



図3 『小栗鹿目石』第三挿絵
下段に「名月大吉しよさ」とある。



図4 『小栗鹿目石』絵入狂言本表紙

生島大吉かるわざ(上部左脇)
大あたり大きやうげん(題簽右横)

とあるのをみても明らかであった。図4をよく見ると、水を張った三つの桶の上にとさらにもう一つを重ねている。難度の高い曲乗りは、怨霊役者の芸質の高さを示す。逆上して恨みの言葉を吐く妬婦の狂態と、普通の女の仕草を超えた若女方の曲技が、

互いに絡み合いながら相乗効果をもたらす。怨霊事のクライマックスを創り出す演出技芸の典型を『小栗鹿目石』の名月化現のシーンにみることができるだろう。

生島大吉は『小栗鹿目石』の他に、『女鶴艶頼政』(元禄十二年・一六九九)や後述の『薄雪今中将姫』(同十三年)に男を追う女の執念を演じ、濡れ場にも長じた怨霊事の第一人者となる。宝永二年(一七〇五)の『役者三世相』で、早川初瀬とともに若女方の巻頭の地位に名を連ねたのもみても、大吉の人氣がよくわかる。ところが、絶頂期のさなかに彼は尾張公の未亡人と通じて投獄され、宝永四年に狂死する。三十二歳であった。スキヤングラスな女方役者により、元禄の妖しくも美しい怨霊事の世界が大成していったことは、江戸の怪談芝居の娯楽性と大衆性を象徴する事柄であろう。

一方、生島大吉と同様に元禄歌舞伎の舞台をにぎわせた早川初瀬の場合も、軽業の芸風を取り入れて観客の喝采をほしいままにした。元禄十四年の役者評判記『役者略請状』に

しつとをうつさる、思ひ入、大きによし(中略)井づ、のかるわざ、竹をわたりひっくりかへらる、身のかるさよし

とあるように、初瀬もまた恪気事、怨霊事、軽業事の名人として一世を風靡したのである^{注9}。



図5 『愛護十二段』初瀬の綱わり

元禄十四年(二七〇二)三月、江戸山村座の『愛護十二段』において、「かつ姫」の怨霊を演じた初瀬は、大詰めで舞台に張った「善悪の綱」を渡る大仕掛けの末に、真如堂(京都市左京区)の利益により即身成仏を果たす大団円を演じてみせた(図5)。

絵入狂言本の本文は、不動明王の剣と化して怨霊を斬り払う阿弥陀如来の方便を語り、宝物の開帳にふれたあと、かつ姫怨霊の得脱シーンをこうしるす^{注10}。



図6 『けいせい元女塚』挿絵

その折ふし、かつひめのゆうれい、ぜんあくのつなをわたり、そくしんじやうぶつ、是ぶつほうはんじやうめだかりけるしだいなり。

善悪を表す二本の綱を軽々と渡り、幽霊は即身成仏を果たすのである。仏教絵画の「二河白道図」を彷彿とさせる善悪の綱の趣向は、庶民仏教の知識をにおわせながら、それでいて綱渡りの曲技という当節流行の大衆劇の芸能を中心に据える、即物的でアクロバティックな演出だった。

ちなみに古態の蜘蛛舞の時代から、綱渡りは「二本綱」を用いるのが常であったという^{注10}。そのような軽業芸の伝統をふまえて、真如堂本尊の善導にからめた「善」と「悪」の二本綱が着想されたのであろう。

綱渡りとともに、逆立ちの姿勢で屏風の上を歩く屏風渡りもまた、見物の意表をつく軽業芸として知られた。

宝永三年（一七〇六）正月、京都早雲座の『けいせい元女塚』において、榊山小四郎扮する若殿「藤十郎」に遊女「大橋」の一念が取り憑き、せまい屏風の上で足上頭下の軽業を披露した（図6）。榊山小四郎は屏風渡りを得意とした大坂の役者で^{注12}、『元女塚』は小四郎の京都初舞台となった。上演時の評判について、絵入狂言本挿絵の画中詞は、

藤十郎に大はし一念取付／榊山小四郎／かるはざ／ひやうし／大あたり

としるし（図6中央）、怨霊憑依の狂乱を屏風渡りの軽業により表現した小四郎の芸態が、大あたりをとったことを伝えている。宝永四年の『役者友吟味』をひもとくと、京都・立役の部に「上々吉」として小四郎の名がみえる。女方のみならず立役の軽業も行われたことを示す例といえるだろう。

なお、絵入狂言本に「ひやうし」とあるのは、音曲にあわせて足拍子を踏む所作をいう。艶のある音曲と舞踏を大幅に導入した怨霊事の特徴が「ひやうし」の一語にみてとれる。若女方の幽霊はあくまでも華麗に舞い踊るものでなければならぬ。元禄の大衆が舞台上に求めた女霊像の理想型は若女方の妖艶な芸の魅力と連動していた。それは、怨霊のおどろおどろしい姿態とは雰囲気をはたがえる新たな幽霊像の案出ともいえる文化事象であった。

ところで、屏風渡りにみるような逆立ちをする怨霊は、民間説話や仏教唱導の世界に広く流伝した（さかさまの怪異性）と関わる特色でもある。服部幸雄は近世初期の仏教説話、怪異小説として説経節、古浄瑠璃の事例（図7の『因果物語』等に引き比べ、歌舞伎の怨霊事、軽業芸の背景に「江戸時代の大衆の精神文化レヴェルにおける、はるばると広い想像世界が広がっていたこと」を明らかにした^{注13}。不慮の死をとげた女、



図7 名本平子の『因果物語』巻1の1にみる逆さまの幽霊

たが、一方では、大衆が「かさまの幽霊」を最も身近に感じ、具象化した姿かたちを体感する場が芝居小屋であった点も事実である。元禄歌舞伎において、逆さま幽霊は軽業を駆使した華やかな舞台をともしることにより、寺院に固着した布教のための話材や、限られた地域の説話伝承を抜け出し、広汎な世俗の目にさらされる怪異表象に変遷していった。近世演劇の発信力は、ことのほかに大きい。

(三) 水からくりの演出

若女方の軽業とあわせて、怨霊事に欠かせないものは、大道具を用いた大仕掛けである。とくに本物の水を使う「水からくり」は芝居のスペクタクル性を補強

した。

元禄十二年（一六九九）正月、大坂南座の二の替り『傾城蓮河』^{けいせいれんがわ}は、天理大学図書館所蔵の絵入狂言本二丁分のみが残る零本で、全容はよく分からない。しかし、天理本の残存部分から、水からくりの趣向を用いて逆さ幽霊や蛇身の女を舞台にあげる作柄だったことが読みとれる。すなわち狂言本の挿絵（図8）は、画
中詞に「たけ姫おんりやうおつかる」「水からくり」「今川さかさゆうれいにげる」とあり、蛇身に追われる逆さ女の図様を載せる。残欠二丁分の本文より、男をめぐる二人の女の愛憎劇を主筋に、溺死させられた「今川」の亡魂が逆さまの姿となる怪異を描いたものと推測される^{注14}。また挿絵左丁上段には、「今川が一年大じやとなる」とみえ、蛇身に變化して奴二人を水に引き込む崇禍のさまが見せ場となっていたようだ。



図8 『傾城蓮河』天理本挿絵

じつは、からくりと蛇身表現の結合は、歌舞伎に先行するかたちで、延宝期（一六七三〜八一）上方の古浄瑠璃に種々の工夫が試みられていた^{注15}。そうした動きを踏まえて言えば、宇治加賀掾、山本角太夫らの正本にみえるからくりの技法が、元禄歌舞伎の源流にあつたことは想像に難くない。

一方、水中の大立ち回りや宙のりの派手な趣向に富む上方歌舞伎の舞台作りは、やがて江戸の歌舞伎界に影響をおよぼし、怨霊事の演出をいっそう大仕掛なものに変遷させていく。その一因として、早川初瀬などの上方役者が、元禄後半に至り、あいついで江戸に下ったことも当時のからくり芝居の流行色に拍車をかけたのである。江戸歌舞伎に登場する水からくりの実態をめぐり別の事例に話をすすめよう。

元禄十四年（一七〇一）七月、江戸森田座の『三世道成寺』は、道成寺物を歌舞伎に取り込んだ早い時期の作品である。真子庄司の娘「白菊」（上村吉三郎）は、橘道成の子「道信」に恋慕し、一念が蛇になる。道成寺に逃げた道信を追い命を奪うものの、それだけでは終わらず、さらに道信の弟・道善の異母妹「満月」

に白菊の妄執が憑りつき、今度は道善を追いかけて祟りをなす。これに加え、道善の正妻「待宵の前」（歌村十次郎）、白菊の妹で道善の愛人「十六夜」（いろは）の亡魂が嫉妬をむき出しにして三つ巴の争いを繰り広げる。おどろにもつれ合う女たちの愛憎をあえて描き出した背景には、森田座の若女方を総出演させる興行側の意図があつた。上村吉三郎をはじめとする人気役者が勤める華やかな舞台は、怨霊芝居に対する人々の関心呼び起こしたに違いない。幽玄な能の「道成寺」とは雰囲気異なる、活劇性の強い歌舞伎風のアレンジがここに完成する。役者の人気を前面に出した、からくり満載の舞台の様子を覗いてみよう。

絵入り狂言本の内題左脇に

付ッリ みずからくり中のり川中仕合
切 大おどり座中不残罷出候

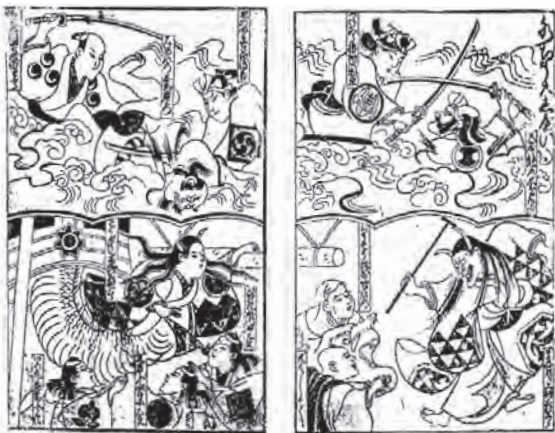


図9 『三世道成寺』

とあり、本水を張った舞台の上を飛び回る蛇身の宙のり（図9上段および左丁下段）が芝居の見所になっていたのが分かる。また図9の右丁上段右端に「水ちう大しやい」（水中大仕合）とあるのは、川中で斬りあう大立ち回りの趣向を指すものである。さらに最後の切（大詰）のシーンには、森田座の役者全員による揃い踏み踏みなパフォーマンス（座中不残罷出候）が仕組まれ、踊りの輪が舞台の大団円をいやがうえにも盛り上げる。『三世道成寺』は上方風の仕掛けと大踊りが江戸の怨霊事に移された記念すべき作品とみてよからう。

かくして、複数の女方役者が生霊・死霊となって絡み合う趣向は、軽業芸とも怨霊事のもうひとつの魅力となった。例えば、宝永四年（一七〇七）正月、江戸山村座の『頼政五葉松』の上演時には、「あやめの前」（荻野八重桐）を中心



図10 『頼政五葉松』



図11 『巖島姫滝』

女のかたちあらはれ、我はゆり若のみだい、いもせの前、其方べつふに頼まれ、我がたない成ル子をふうせし、其うらみつきせぬゆへ一念是迄あらはれたり。

いわゆる「産女の怪」をモチーフに用いる脚色は、後年の『東海道四谷怪談』にみるお岩の造型（「うぶめ」の姿）を連想させる。そうした演出の原初を考えるうえからも、留意すべき特徴をみせていて興味深い。

に「女房しののめ」（袖崎かほる）、「白菊」（三保木難波）がたがいにもつれ合い、嫉妬の渦を巻く女どおしの争いを演じている。絵入狂言本の挿絵（図10）は、あやめの前を脅かすしののめの生霊（右丁上段）、橋上の逆立ち（同下段）、宙を舞う白菊の亡魂（左丁上段）などの嫉妬事、軽業事の名場面を強調する。ちなみに本作には、六十九歳になった老名優・山中平九郎が平清盛役で登場し、残忍な殺し場に往年の実悪ぶりをみせている。

一方、上方では宝永六年（一七〇九）京都布袋座の『巖島姫滝』で、芳沢あやめの扮する「いもせの前」が、滝の中から現れて恨み言をつらねる「水からくり」に大当たりをとっている。狂言本挿絵（図11）は「あやめ大でけ」「水からくり」とする。当該部分にある本文は、胎内の子を殺された無念さのたうつ母幽霊のありさまを次のように描いている^{注16}。

（四）猛火の趣向と心の炎

水からくりとともに、上方芝居において発達した怨霊事の趣向に、燃えさかる炎を使った仕掛けが思い浮かぶ。早いものでは、元禄十一年（一六九八）正月、京都早雲座の『傾城浅間獄』が当り狂言となり「浅間物」の嚆矢として知られる。

同十三年正月、京都・藤十郎座の『けいせい弘誓船』では、寺に納めた亡き娘「おかつ」の小袖が燃え上がり、猛火の中から長嶋庄之助の演ずるおかつの幽霊が現れる（図12下段）。



図12 『けいせい弘誓船』

結局、娘は「舟いたの名号」の功力により成仏得脱を得ることとなる。そうした宗教的大団円を引き立たせたのが火炎の仕掛けであり、亡魂登場の場に欠かせない新趣向となっていたことをうかがわせる。

仏教説話史の見地から付言すれば、人の邪念が怪火となって現れる話は、近世ごく初期の『奇異雑談集』に類型がそなわる。写本上巻第五話「久世戸の蚊帳の中に思の火むねより出し事」では、同じ蚊帳に寝る尼の肉体に欲情した旅僧の「小念」が火の玉となる。こうした僧坊所縁の説話の伝統を踏まえて、〈亡者の一念が燃えさかる趣向〉の位置付けを考える視点も考えられるのではないか。怪異の表象はジャンルを超えて民衆生活の諸所に顔を出すものである。

ところで、火炎の仕掛けを特徴とした上方系の浅間物は、荒事芸を好む江戸の芸風と異なり、女霊の嘆きを連綿とつづる心理描写に秀でていた。近松門左衛門作の『傾城壬生大念仏』は、そのことをよく示している。

元禄十五年（一七〇二）正月の春狂言として京都・都万太夫座の舞台にかかった本作は、同年三月の壬生地蔵尊開帳を当て込み、壬生寺の利益にからめながら、作中に壬生狂言を引くといった作為をみせる。

盥の水が炎と変じた本当の意味が浄瑠璃の音曲により解き明かされる。あふれる涙は「心の水」となり、やがてそれは、堪えがたい胸のうちの情炎ゆえに、猛火となって我が身を焦がす。

一人の男を争うおのれの儂い境遇を嘆くおみよの切なさがあつてこそ、水火の仕掛けが織りなすアクロバティックな演出も、芝居の醍醐味となり生かされるのである。珍奇なケレン味だけでは、観客の耳目と心に訴える真のドラマたりえないことを、作者は熟知していた。ここに至り、眼前のからくり技巧と心に響く言葉の合一化が完了し、怨霊芝居に文芸としての深みが与えられる。それは、市井の口碑・伝承に立ち現れる幽霊話とは異質な、「怪談文学」への昇化というべき創作営為の誕生であつた。

近松はのちに芝居の極意を「虚実皮膜論」にまとめている。「芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也」(元文三年・一七三八年刊『難波土産』筆六条)との言葉は、優れたドラマの創り方を、フィクション(虚)と真実(実)の間を求める芸道・作劇論として知られる。そしてまた近松は、虚の世界をまことらしく描くのに必要な要素として、「情」を語る言葉が発する内的な必然性をあげる^{注20}。恋慕の気持ちに訴える女の口説(クドキ)を上手に叙述するコツに触れて、近松は「実の女の口より得いはぬ事を打出していふゆへ、其実情があらはる、也」(同書第四条)と説く。積極的な求愛の封じられた江戸期の現実社会にあって、あえて女の「情」を切々と語るにより現実味のある虚構が出来上がる。かような芸道観に立脚するならば、人ならざる幽霊であつても、「情」を語ることで真実の存在として認知可能となるのである。女霊の練り言のつらねは、怨霊事にフィクションとしての文芸、芸術の香気を付与する結果となつた。

元禄期を境とする怪談芝居の文芸化が、心内の情の表出を重視する近松の芸道論と共鳴しながら深化していった点は、日本怪談史の看過できない一局面といえるだろう。ここにも演劇の果たした役割の重みが見え隠れする。

(五) 嘆きの肉付面

上方に生まれた心情重視の怨霊事のテイストは、やがて江戸の芝居小屋に移され、模倣作を世に出すことになる。その先駆けは元禄十三年(一七〇〇)三月、

山村座の『薄雪今中将姫』に見出されるものであつた。髪逆立つ奇病のために「蘭部衛門」に嫉妬する。じつは逆髪の病に罹つたのも、姉の衛門の正室で実の姉の「薄雪」に嫉妬する。じつは逆髪の病に罹つたのも、姉の連れ合いに思いを寄せる道ならぬ恋の報いであつた。その事実を明かす花鳥の懺悔に耳を傾けてみよう^{注21}。

只あさましいはおれが身ぢや。恥かしながら懺悔ませう。何時の頃よりか衛門様に心をかけ、姉様と夫婦中のよいを見るたびに、え、羨しや、妬まじや。姉に生れたらば、衛門様をおれが添はうものを口惜しやと、思ひくくて暮しましたれば、ある夜の夢に、さも恐ろしき獄卒来つて、姉の夫に心を掛ける邪淫の罪、等活地獄へ墮すと此黒髪を取つて引上げるを、あ、悲しやと声を立てると思へば、夢覚めて、鏡に向へばあさましや此如くの姿になり。撫つれど梳れど髪はしなはず、詮方なさに此貴船に詣で、病本復の祈誓といふは偽り、命を取つて給はれと立願すれどもつれなき命を死にもやらす。斯様に恥を曝しまする心を推量して下され。



図14 『薄雪今中将姫』

般若の面をかぶり、夜叉の姿となつて跡を追う(図14)。

花鳥は、邪淫の罪を責める夢により、逆髪の姿に変じた原因がおのれの道ならぬ恋にあると悟つたいきさつを語り、そして病本復の祈願にみせかけて死を望んだのに、死に切れない我が身を嘆いて涙にくれる。花鳥の奇病じたいは、直接には能「蟬丸」の「逆髪の女」に材を得た潤色であろう。原作の設定に姉の良人に懸想する罪科の報いという筋立てを付け加えたところに、本作のオリジナリティがあるといつてよい。一方、衛門は、花鳥を寝かし付けると、祝言の約束を反故にし、書き置きを残して逃亡する。つれない仕打ちに怒つた花鳥は、

花鳥を起せば、目を覚まし、「殿様は何処へござんした」と書置を見て気色変り。「恨めしや衛門様、せめて情らしい言葉の上にて、思ひ切れとの事ならば、是非添はうともいふまいに、だまして逃げをつたな、此一念は何時迄も離れはせぬ」と神前の絵馬に掛けし般若の面を取つて冠れば、とち付いて離れず、さながら夜叉の姿にて跡を慕ひ追駆くるは凄じかりし次第なり。

憤怒の情が昂じて覆った鬼面が離れなくなるといったこの後の展開は、お伽草子『磯崎』をはじめ、仮名草子の『七人比丘尼』、奇談物浮世草子の『玉すだれ』などに散在する肉付面説話^{注22}の援用である。仏教唱導との関わりでは、越前・吉崎御坊に伝わる蓮如上人の「嫁おどし肉付面」が世俗に流布している。また、近世演劇に取り込まれた早い時期のものとしては、天和頃（一六八一〜一六八四）の古浄瑠璃・宇治加賀掾『源海上人』に、「面が取れなくなった悪女を念仏の功德で救う段がみえる^{注23}。時代は下がるが、寛政十一年（一七九九）大坂中の芝居『雪国嫁威谷』に北陸の蓮如伝説に拠る潤色^{注23}がみとめられる。

肉付面説話の息の長い系譜を下敷きにしながら、『薄雪今中将姫』は、姉の夫に恋慕する邪淫の女の悪業を本人の告白によって切々と語らせる。そして男の裏切りに心の鬼を発動させる本作の筋立てには、やるせない恋の心情の吐露を見所とした元禄歌舞伎の常套表現が見え隠れする。

一方、恋情を表現して止まない女霊像の登場は、近松作品に代表される上方芝居の流行色と無縁ではなかった。井上伸子の指摘するように、『薄雪今中将姫』は元禄十一年、京都早雲座の『関東小六今様姿』の趣向取りであった^{注24}。男の心変わりや詠嘆する原作の高根の前（芳沢あやめ）を肉付面の妬婦・花鳥に改作し、江戸の好尚にかなう「行動のグロテスクさ」を強調したとみる井上の評価は説得力をもつ。たしかに上方の怨霊事に不可欠な若女方の優美さや、小歌を挿入した所作事的情緒的演出に比べて、江戸風のデイモニッシュな死霊描写は芝居の情趣を違えている。

しかし他方では、醜怪な逆髪の姿を嘆き、「斯様に恥を曝しまする心を推量して下され」と泣いて訴える花鳥の苦悶の深さには、行きつ戻りつ揺れ動く、恋する女の情感がにじむ。さらには、衛門の逃亡を知り「恨めしや衛門様、せめて情らしい言葉の上にて、思ひ切れとの事ならば」云々と口惜しさにのたうつ肉付面の女の哀れな心の内に踏み込む叙述は、激しく破壊的な行動や豪傑の妖魔退治を

好む江戸根生いの荒事の気風に見られない、情念重視の指向性をものがたるのではないだろうか。

江戸の怪談芝居にみる（憂悶する女霊の登場）の背景には、上方より下った若女方の活躍もあったのだから。先述の早川初瀬が京から江戸に移り軽業芸で見物の評判となったのは、元禄十三年（一七〇〇）のことであった。この時期以降、江戸の怨霊事は、女の内面を語る抒情性の獲得に傾斜をみせていく。

それでは、本家本元の上方の怨霊事において、女霊たちの懊悩はどのように表現されていたのか。この点をあらためて明確に把握するため、元禄の上方歌舞伎に立ちあらわれる「女人蛇体」の表現と、化ける女の心奥描写の混交を考究の俎上であげておかなければならない。

（六）蛇身と邪恋の交錯

元禄歌舞伎以前の古浄瑠璃において、すでにからくり技法の導入は積極的に行なわれていた。なかでも、恋の執着にとらわれた女の蛇身といったモチーフが、さまざまなからくりの趣向を用いて潤色されていた点は見逃せない^{注25}。延宝元年（一六七三）の井上播磨掾『花山院后諍』を嚆矢とする「后諍物」（後妻打物）には、蛇身と化して障碍をなす女房「藤壺」の妄念が類型的に描かれ、女人蛇体の表現の基本を確立していった。

歌舞伎にあっても、同様の題材が好んで使われている。例えば、延宝五年（一六七七）に上演された京都・都万太夫座の近松作『藤壺の怨霊』は、古浄瑠璃の後諍物を歌舞伎に移した早い時期のものである。本作においては、「藤の花が大蛇と成る工夫より、門左衛門くともてはや」されたという（寛延三年・一七五〇『古今役者大全』）。

元禄期に入ると、若女方の演じる女人蛇体は、怨霊事になくはならない見せ場となる。

水からくりで有名な前出『三世道成寺』の場合は、上村吉三郎が蛇身の満月姫となり（図15）、また元禄十四年（一七〇一）正月、江戸山村座の『傾城三鱗形』では、下り役者の早川初瀬により、腰から下の尻尾をひきずる紀州那智の大蛇が舞台に上げられた（図16）。



図15 『三世道成寺』



図16 『傾城三鱗形』

ところで、蛇身の女の脚色にあたり、軽業芸の他にどのような新奇な演出が行われたのであろうか。その詳細を知ることがかりを求めて、元禄十五年（一七〇二）正月、大坂岩井半四郎座の二の替り『けいせい夫婦池』に着眼してみたい。

本作は近松作の『傾城壬生大念仏』と同じく当年三月の京都の壬生寺の延命地藏尊開帳を当て込んだもので、二番続きの上之巻「洛陽の桜」は『傾城壬生大念仏』を狂言取りしており、ほぼ同様のストーリーであった。これに対して中之巻以降はオリジナルの新作である。とくに中之巻「難波の梅」に用いた「長蛇の趣向」がこの興行の看板となった^{注26}。

すなわち中之巻において、水木辰之助の「花崎幽霊」は女夫池の大蛇に変じて京極壬生丞を苦しめる。この場面が当時の巷間に流伝した蛇妖の噂に想を得た潤色とみられる点は、蛇身の趣向の当代的なリアリティを示唆するものであった。土田衛によれば、本作狂言本の見返しのタイトル右脇に「町中あさうしの長蛇物かたり」とあり（図17）、加えて前年の元禄十四年に都万太夫座で上演された『竜門滝』にも、生島新五郎が二十尋の大蛇となって姫を助けるシーンがそなわる（『女大名丹前能』という^{注27}。これらの情報を合わせてみるなら、世俗に取り沙汰された「長蛇物かたり」が一連の歌舞伎作品の素材になったことは想像にかたくな^{注28}い。やはり元禄十四年の『日本紀素蓋鳴尊』（三月、大坂片岡座）に「八ツ面の大蛇を十二人にてつかひ好評」（『役者略請状』）とあり、数人がかりで操るような大

掛かりな蛇婦の作り物が見物の目を楽しませていたのが分かる。



図17 『けいせい夫婦池』狂言本見返し

事、嫉妬事の特徴付ける不可欠の要素となったといつてよからう。では、元禄歌舞伎に展開した蛇身と邪恋の交錯は、いかなる表現をみせたのか。そのあたりを具体的に検証してみよう。

(七) 「蛇のまね」から出たまこと

近松が『傾城壬生大念仏』の後日狂言（改作劇）として書いた『女郎来迎柱』（元禄一五年、都万太夫座）も、長蛇の趣向を大幅に取り入れた作柄であった。ただし本作の場合は、妬む心の強弱の度合いにより、女霊の背だけが大小に変化するという珍奇な工夫を加えた点において、それまでの長蛇物にない新たな演出効果を発揮している。

遊女「道芝」に入れあげる「高遠民弥」に対し、言いなづけの「かつ姫」（浅尾十次郎）は怪気をあらわにする。第二幕では、民弥と道芝の前にかつ姫の一念が化けて出て、丈十丈の「背高女」となって門の上から恨み言をいう（図18）。この時、怒りと安堵の感情の落差を反映するがとくに、女の背が伸び縮みする。長蛇の仕掛けの応用と目される怪異の描写を狂言本より抜き出してみる^{注28}。

もつとも、真に注目すべきは、珍奇な趣向じたいではなく、むしろ大蛇出現の動機にある。すなわち、元禄歌舞伎にあつては、女たちの心に潜むよこしまな恋の妄念や執着の深さが我が身を蛇に変える結果をもたらすのである。かようなコンテクストの強調が、怨霊

かつ姫が一念、たけ十丈の姿にて、もんの上より「是民弥様 聞へぬ」とうらみをいへば 道しばは「とてもこよひかぎりの命。内へ入 たいめんあれ」と。門をひらけば つねのせいと成内へ入。道しばと心中してしぬると心へいかりをなせば。又せいたかく成。民弥あい口にてつきとをせば姿きへうする。



図18 『女郎来迎柱』その1 背高女の場

きたい。なぜなら、そのような心の内奥を暴き出す叙述方法は、第一幕の長蛇の登場場面にも生かされていて、近松劇の斬新な作劇法ドラマツクシキとみなしうるからである。

高遠家の忠臣「彦六」は道芝に溺れる民弥をかつ姫のもとに戻そうとして一計を案ずる。すなわち獅子舞の要領で腰元を裾に入れた蛇の作りものを用意し、これを殿と愛人の居る座敷に出して恨み言をいわせる。怒みの蛇身の祟りにみせかけて殿の翻意をうながそうというのである。もくろみを知ったかつ姫は、「一人にいはしては心もとない、おれが成てゆかふ」と自分から蛇の真似を引き受ける。七、八人の腰元を打ちかけの裾にもぐらせて長蛇の尻尾をこしらえると、かつ姫は彦六を相手に「じゃのまね」の稽古を始める。(執念の蛇)になりきる姫が思いの丈を吐き出している注29。

なふ民弥様 聞へぬ。道しばゆへに云名付の私をおすてなされ、るらうの身とならせ給ひ 私が所共しらす。かすかいの姿で御入なされた。何とぞとめませんと色々と申。夫婦と云しるしに 一どあふて下されと申たれば。其

背高女の物理的な演じ方に、

どのような技法を用いたのか定かでないものの、第一幕で、腰元役の役者を姫の着物の裾に入れて長蛇に見立てているところを見ると、何らかの人為的な仕掛けを加えたのである。いずれにせよ、女の一念の激しさが、身体の外見を変化させる表現に注目してお

ことばか有と有て、私がへやへ一どならでは御入なされぬ。それはあまりどうよくじゃ。おもてへこそあらはさね。ないしんは じゃに成てゐまするはいの

そう言つて睨む目付きの凄まじさと、ただならぬ気配に、彦六は覚えず身構え太刀に手をかける。その時であった。かつ姫の身に異変が起きる。

にらみ給ふ目つき すさまじく。彦六きみわるく たちに手をかける所に。たちまちかしらにつの出れば。るり姫女房は「なふこはや」と おくへにげ入。こしもと共は「扱もあつし事や、先やすましやんせ」と皆く打かけの下よりかほ出し、是も見「なふおそろしや」と皆にげて入にける。

内心は蛇になっている、と言うが早い、かつ姫の頭に正真の角が生じ、本物の蛇身に変化していく(図19)。偏愛の



図19 『女郎来迎柱』その二 蛇の真似の場

女の心根は両角の怪異となつて外貌に立ち現れるのであった。その場に居合わせた人々は異形に打ち震えて逃げ失せる。何も知らない打ちかけの下の腰元たちは「暑い暑い」と顔を出し、これも驚き逃走する。不気味な中に滑稽味の漂う異様な舞台が観客の眼前に繰りひろげられるのであった

ひとまずその場を繕う彦六の言葉にだめすかさされ、頭の角が消える。かつ姫は「扱々むねがあつし」と手水鉢の水を呑みほしている。これほどの妖異をあらわす女を殿にひき会わせるわけにいかぬ、と強く心に思う忠義の臣・彦六であった。かくして彦六は心中をよそおいつつ姫を亡きものにししようと決意するが、不首尾におわり、腹を切るはめになる。このあと舞台は、蛇身露見の一件を姫に明かして論ず彦六の最期の言葉へと続く注30。

是かつ姫殿、此はらは こなたのきらし給ふ。さいぜん じやのまねをして 身を殿にして うらみをいはしやつた時、ねたましう思召一念〔で〕
 [か]しらにのが出いきながら じやしんと成給ふ。それゆへ いてけて置
 は殿のお命が心もとない。さしころさふと思ふたれ共。とかく ふぎにな
 してゆびを切かはし。心中と云てし、なば。姫君は 殿の手うちにし給は
 ふと思ひ。此彦六は まだ殿のやくにた、ねばならぬ大じの命なれ共、は
 らを切て いけんを申たぞや

これを聞いたかつ姫は「おれにつのが出たとはおそろしい事を云」と本気にしない。しかし、るり姫や腰元たちが「成程私らが見ました」と口を揃えて証言するにおよび、「扱は誠かはずかしや」とおのれの身の浅ましさに肩を落として落涙する。

本人の知らないうちに発動したグロテスクな邪念に打ち震える(蛇になる女の姿を、近松は巧みに形象化してみせる。「蛇の真似」が胸の奥の激しい嫉妬と怒り、そして深い悲しみと呼応して、生角の鬼女の醜態を白日のもとにさらす。心内を因として、外貌を果とする怪談芝居の平仄がここに完結するといつてよいだろう。芸は虚と実の皮膜あひだにありと考える近松の芸道論に則るなら、現実には起り得ない「女人蛇体」もまた、浮世うきよにありがちな女心の激情とからみ合いながら、芝居小屋の真実まこととなつて見物の嘆声を誘う。巧みな演出技法に富む近松劇の作爲に再度注目しておきたい。

近松作品に顕現する人間心理の奥底を掘りおこす方法については、すでに多方面の考究がそなわる。とりわけ女性の慕情の強調と共感が近松劇を特徴付けるテーマであることは動かしがたい注31。例えば、密会相手を恋い慕うあまり、暗夜の琵琶湖を泳ぎ渡る姫の蛇身を描く『祝言記』を評して、女の一念に同情し寄り添う姿勢を読み解いた正木ゆみの考察注32は正鵠を射ている。

もつとも、幽鬼の出現を人間そのものの内面から求める創作のまなざしは、ひとり近松作品にとどまる問題とはいえない。それは、あまねく元禄の文芸思潮と連動する事柄であった。

井上勝志は近松劇と怪異談の関連について述べた論考の中で、内在する「情」の不可思議を怪異とみなす「元禄という時代の特性」に言及した注33。井上は近松

『曾根崎心中』の悲劇の発端に、信頼しきつている友を平気で裏切る「生身の人、あるいはそのようなことを考えてしまふ人の心」が登場する点に着目し、そこに怪異の萌芽を読む。そしてまた、近松作品のかような特性を、同時代の井原西鶴に比肩して元禄文学の怪異認識を想起する井上の文芸史観は大いに首肯できるものであった。それは、生きて働くこの世の人間の内部に真の闇を垣間見る文芸意識の登場を意味している。人の心の仄暗い魔境に気付き、怖れの正体をあばき描く物語が、ここに成立する。「蛇」や「鬼」は人間存在の歪みを示す文芸的な隠喩に変遷したことになるのである。

(八) おわりに―怪談の世紀の胎動―

人の心の不可思議に分け入る人間理解のあり方が、近松、西鶴を生んだ元禄文学の底流に脈々と流れていたことは、大きくいえば、「情」の表出を許認する近世前期の思想界の新思潮とも連関するものであった。

かつて中村幸彦は、京都商家の出身である儒者・伊藤仁斎(一六二七―一七〇五)の唱えた(文学は「人情を道う」との言説(『説詩要領』)に注目し、仁斎門下の古義堂・堀川学派の思想が当代文芸のバックボーンになっていたことを、多くの典籍をもとに論証してみせた注34。たしかに朱子学派の禁欲的な道学とは異なる人間主義の文学観は、元禄の作者たちのスタンスに合い通じる。近松の虚実皮膜論をする『難波土産』の編纂に深くかわつた穂積以貫(一六九二―一七六九)が古義堂に学んだ儒者である点、あるいは西鶴の唯一の伝記として知られる『見聞談叢』がやはり仁斎の次男・梅宇の著述である点など注35を重ねてみれば、心奥の「情」にこだわる元禄文学の思想的背景に、人情を肯定する古義堂の文学観の深く静かな浸潤が存したことは想像にかたくない。「人はばけ物世にないものはなし」(『西鶴諸国はなし』序文)と切り切り、恋の闇路や欲望の奈落に目をみはる西鶴流の人妖論的な怪異認識もまた、日常卑俗の「情」に人の真理と本質を見出そうとした古義堂の思想に通底するものであった。

十七世紀末の、かかる文学観の大きな潮流のなかに、若女方の怨霊事に立ちあらわれる「情」の表出を位置付ける見方も、あながち的外れとはいえないのであるまいか。中村の言説を踏まえていうなら、人ならざるものもまた「人情を道

う」時代が到来したのである。

否、むしろそれは、「人としての幽鬼」の発見を意味するといった方が正確かもしれない。私たちの負の人生を語る江戸怪談の幽霊像は、このあと、日本列島の怪談文芸にとって不可欠の要素となっていくのである。

近世は怪談が娯楽として、そして大衆文化として享受され、あまねく消費された時代であった。江戸がいわば「怪談の世紀」となった要因を探るため、本稿は元禄歌舞伎の怨霊事をてがかりにこれを追尾し、やがてその先を行く近松、西鶴らの人間主義の作品世界に到達した。幽霊のなかにヒトの本質を見出す江戸怪談文芸の流れは、十八世紀後半に至り、上田秋成を頂点とする幻想文学の境地を拓くことになる。「怪談の世紀」のその後については稿を改めたい。

〔注〕

- 1 服部幸雄「さかさまの幽霊―(視)の江戸文化論」(一九八九、平凡社)一七九頁。
- 2 『新燕石十種』(大正二年・一九一三)卷三所収。
- 3 黒木勘哉「劇の幽霊物の系統」(『近世演劇考』一九二九、六合館)所収、郡司正勝「かぶき」様式と伝承」(一九五四、寧楽書房、ちくま学芸文庫に復刊)第一編「かるわざの系譜」、服部幸雄「変化論―歌舞伎の精神史」(一九七八、平凡社)および注1の服部論考、高島由記「元禄歌舞伎における怨霊事」(『成蹊国文』6、一九八八・一)。
- 4 井上伸子「江戸の女方」(『立教大学 日本文学』40、一九七八・七)。
- 5 注1の論考七六頁。
- 6 注3の郡司論考・ちくま文庫版一三七頁。
- 7 本文引用は高野辰之・黒木勘蔵校訂『元禄歌舞伎傑作集』上巻江戸之部(一九七三、臨川書店)六二〇頁による。
- 8 例えば中世末成立の『義残後覚』卷二「岩岸平次郎蛇を殺す事」に「水桶」の呪力によって蛇の怨念を封じた旅僧の話が見える。
- 9 注1の服部論考八四頁。
- 10 本文引用は古典文庫四三九「江戸板狂言本」(一九八三、古典文庫による)。
- 11 注6の郡司論考・ちくま文庫版一三五頁。
- 12 近世文芸叢刊6『絵入狂言本集』下巻(一九七〇、般若庵野間光辰先生華甲記念会)の解説一三頁。
- 13 注1の服部論考一〇七頁。
- 14 注1の服部論考一〇二頁。
- 15 堤邦彦「女霊の表象―古浄瑠璃に始まるもの」(二〇二一・二の説話文学会例会シンポジウムにおける口頭発表、『説話文学研究』二〇二三年六月号に掲載予定)。
- 16 本文引用は注12の『絵入狂言本集』下巻三四頁による。
- 17 本文引用は『元禄歌舞伎傑作集』下巻上方之部五三〇～五三二頁による。
- 18 土田衛「近松浄瑠璃における歌舞伎の役割」(『シンポジウム日本文学⑦近松』一九七六、学生社)九五～九七頁。
- 19 本文引用は『元禄歌舞伎傑作集』下巻上方之部五三二頁による。
- 20 大久保忠國「近松の虚実皮膜論」(学燈社『国文学』一九六〇・九)。
- 21 本文引用は注7の『元禄歌舞伎傑作集』上巻三〇〇～三〇一頁による、以下同。
- 22 堤邦彦「生活のなかの異界」(平凡社、太陽一七〇号『妖怪絵巻』二〇一〇所収)。
- 23 延広真治「江戸文学の物語性―「肉付きの面」を通して見る―」(帝京大学文学部紀要『日本文学』41、二〇一三)。
- 24 注4の井上論考。
- 25 注15に同。
- 26 古典文庫「上方狂言本3」(一九六四)の土田衛解題、一三頁。
- 27 注26の解題一四頁。
- 28 本文引用は注12の『絵入狂言本集』下巻八〇頁による。
- 29 本文引用は前注の資料五八頁による。
- 30 本文引用は注29の資料六〇頁による。
- 31 白方勝「(1)近松門左衛門」(『近世の演劇』勉誠社、一九九六所収)、矢野輝明「元禄歌舞伎における物語の構造―プロットと登場人物の関係性より―」(『筑波大学地域研究』34、一〇一三・三)。
- 32 正木ゆみ「竹本義太夫正本『祝言記』―「海を渡る女の一念」をめぐって―」(『歌舞伎』61、二〇一八・九)。
- 33 井上勝志「人形浄瑠璃における怪異」(園田学園『地域連携推進機構年報』1、二〇一四・三)。
- 34 中村幸彦「近世文芸思潮攷」(一九七五、岩波書店)第三章「文学は「人情を道ふ」の説」。
- 35 同書第五章「虚実皮膜論の再検討」。なお、『難波土産』の実際の編者である三木平右衛

門も古義堂に学んだ経歴をもつ。

使用図版出典一覧

- 図1 ↓『日本随筆大成』第二期6（1974、吉川弘文館）
- 図2 ↓『古典文庫五三二』『江戸版狂言本3』（1991、古典文庫）
- 図3、4、9、10、14、15、16
- ↓高野辰之・黒木勘蔵校訂『元禄歌舞伎傑作集』上巻江戸之部（1922、早稲田大学出版部、1973に臨川書店より復刊）
- 図5 ↓『古典文庫四三九』『江戸版狂言本1』（1983、古典文庫）
- 図6、8、11、18、19
- ↓近世文芸叢刊6『絵入狂言本集』下巻（1970、野間光辰先生甲華記念会）
- 図7 ↓『古典文庫一八二』『因果物語』（1962、古典文庫）
- 図12 ↓近世文芸叢刊5『絵入狂言本集』上巻（1969、野間光辰先生甲華記念会）
- 図13 ↓『日本古典文学大系』『歌舞伎脚本集』上巻（1960、岩波書店）
- 図17 ↓『古典文庫二〇五』『上方狂言本3』（1964、古典文庫）